

# NEUROPOLIS

53

1987

ARTS - LETTERS - SCIENCE

ANNO XVI

ergo  
on est  
t.ij.q.  
illo  
creto.  
itanū.  
isso ar  
tur ad  
archi.  
mout:  
epbē.  
Ubi  
appel.  
archi.  
Ergo  
extra  
ergo  
Quid  
re.ig.

afus.  
s sen:  
n:vel  
matū  
le sub  
atein  
lteri?  
vole  
re. Il  
is cri  
runt  
cepe:  
tū est  
uere  
mit:  
uat.  
it cor

di sunt appella  
ut degradetur  
vnaqueq; pui  
metipam habi  
dotes et confu

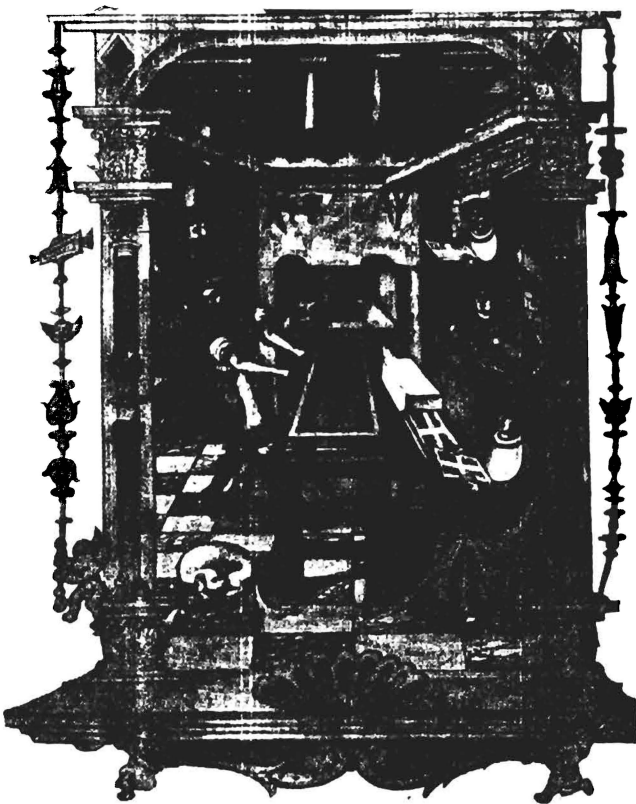
delicer  
cūq; ca  
dicib?  
nis. l. a  
uincie  
(vt iam  
candis  
Item  
Non  
iudicio

**D**recte p  
infirmit  
pregra  
lis poss  
ne pde  
rat et n  
tistitum  
Q: si q  
aliqua  
nation  
ciation  
ex mou

ferri cōuenerat: et nostra in his  
s debuerant cūcti decreta  
tus expectare: qd qz omif-

CASSOLA, Arnold.

La volontà di Arturo  
Onofri nella rivista "Lirica"



utilitate  
grauiter  
ū<sup>o</sup> de pda  
sicauerit.  
ldensi.

alea.  
infra par  
cū aut he  
n<sup>o</sup> epi par  
ce ad locū  
et depreda  
cui ut ex  
te ex parro  
itratū di  
excoicatio  
epo signifi  
iat anteq  
iā fecerūt:  
endunt.

III.

cui<sup>o</sup> iudi  
n expeten  
si iudices  
inter se di  
are ceperit  
dicēsi con  
finitum.

entētia: in  
quo diuinales epi discordant.  
I qz epi criminaliter in  
iudicio episcoporum fue

prin-  
in:em  
nō pn  
quisb  
Ecōn  
puniri  
ne. r. c  
j. fraf  
cif. ex  
cut. si  
niri si  
slet eo  
procō  
mitte  
bus: si  
quod:  
cti sur  
de off  
-g. j. E  
q. p. o  
lo ron  
punir  
punir  
qd leg  
tuatū  
pruul  
ca rē  
cōtrac  
occide  
ulterā  
delict  
loci: q  
pra: tū  
quif n  
ro del  
ptam:  
se in o  
nādo  
a solo  
factū  
affe



*Directeur*

MIMMO MORINA

*Rédacteurs en chef*

GEORGES ASTALOS - PINO MARIANO

*Secrétaire générale de Rédaction*

ROSEMARIE KIEFFER

*Comité de Rédaction*

CHARLES CARRERE - GREGORIO NAPOLI - JUSTO JORGE PADRÓN -

ANA MARIA DEL RE - PIERRE ROLLER - VINCENZO ROTOLO -

ROBERTO SANESI - THOR VILHJALMSSON -

*Assistentes éditoriales*

EVELYNE DENUIT - NELLEKE OOSTVEEN - PACA RIMBAU

COMITE INTERNATIONAL

RAFAEL ALBERTI - EUGENIO DE ANDRADE - PABLO ANTONIO CUADRA -

ANDRE NATHAN CHOURAQUI - GEORGES-EMMANUEL CLANCIER -

HUMBERTO DIAZ-CASANUEVA - LAWRENCE FERLINGHETTI -

DAVID GASCOYNE - EUGENE GUILLEVIC - IVAR IVASK -

CZESLAW MILOSZ - LEOPOLD SEDAR SENGHOR -

ÖSTEN SJÖSTRAND - GIANCARLO VIGORELLI -

ANCIEN MEMBRES

JORGE LUIS BORGES - EDUARDO CARRANZA - JORGE GUILLEN -

PAUL HENKES - DRAGO IVANISEVIC - WLADYSLAW TATARKIEWICZ -

ARNOLD CASSOLA	3	LA VOLONTÀ DI ARTURO ONOFRI NELLA RIVISTA « LIRICA »
ANDREA CALI	11	LE RECIT « VISION AVEC » (Pour un commentaire linguisti- que d'une page de Stendhal)
P. NEWMAN-GORDON	17	APOLLINAIRE or THE MANY FACES OF HELEN
ANA MARIA DEL RE	22	ALEJANDRA PIZARNIK: LAS VOCES DEL SILENCIO
MICHELE MAINARDI	25	PER UNA EUROPA SENZA STECCATI (o la geografia come educazione all'alterità)
ROSEMARIE KIEFFER	30	UN CHÂTEAU DANS LES ARBRES
FRANCISCO RIVERA	33	ENTRE EL SILENCIO Y LA PALABRA
GEORGES ASTALOS	37	NELLEKE OOSTVEEN: POESISME OU LA RESURRECTION DU LETTRISME
ENRIQUE BADOSA	42	POEMAS
GRYTZKO MASCIONI	44	POESIE
EUGENIO MONTEJO	46	POEMAS
GINA LABRIOLA	48	POESIE
CARLO LIVIA	50	POESIE
ROSEMARIE KIEFFER	52	LE SECRET DE LA « TREIZIEME CHAMBRE »
PACA RIMBAU	54	LA MODERNITE DEVIENT MYTHIQUE
ALBERT SCHNEIDER	57	LE HAIKOU
GIACINTO SPAGNOLETTI	61	LA POESIA DI GIOVANNA BEMPORAD
OLGA OROZCO	64	POEMAS
NEVILLE COLEMAN	66	POETRY IN PICTURES
MARK O'CONNOR	67	POEMS NOTES DE LECTURE
GIOVANNI OCCHIPINTI	71	FILIPPO PUGLISI: LA SATIRA NEL TEATRO DEL GROTTESCO
MARIA GRAZIA LENISA	72	ANDREA ZANZOTTO: IDIOMA
ARNOLD CASSOLA	74	GIUSEPPE BRINCAT: LA LINGUISTICA PRESTRUTTURALE
ANDRE RAUCH	75	G. SNYDERS: LA JOIE A L'ECOLE
COSMA SIANI	76	LAURA ROMANI: POESIE (1965-1985)
PIETRO CIVITAREALE	77	UGO REALE: I GIORNI DELLA VOLIERA
MARIO ABBRUZZESE	78	PIETRO CIVITAREALE: COME NU SUONNE
NICHOLAS CATANEOY	79	EDWIN WOLFRAM DAHL: ZUM ATMEN BLEIBT NOCH ZEIT

# LA VOLONTÀ DI ARTURO ONOFRI NELLA RIVISTA «LIRICA» <sup>(1)</sup>

La volontà ha per Onofri una grande importanza. Ciò che distingue l'uomo d'eccezione dall'uomo comune è proprio la volontà: non tutti posseggono quello slancio vitale che permette di rendere atto ciò che essi hanno in potenza. Ed è questa mancanza di volontà, questa apatia dell'uomo che Onofri considera responsabile della disgregazione della società, disgregazione che porta l'uomo alla mediocrità. Tuttavia, non possiamo fermarci qui. Infatti, a questo punto si viene a creare un circolo vizioso: se, da una parte, la mancanza di volontà causa la scadimento dei valori della società, dall'altra è proprio la società,

---

## ARNOLD CASSOLA

---

in quanto società sbagliata e mal funzionante, a creare le condizioni ideali per il trionfo dell'apatia. L'eroe, però, non accetta quest'apatia. Ecco allora che Onofri, uomo d'eccezione, rifiuta questo tipo di società e cerca di dare la sua risposta. Ma, invece di reagire attivamente impegnandosi sul piano politico per «correggere» la società, egli si isola in nome del «culto dell'individuale», del suo ritenersi superiore in quanto intellettuale: «*La mortificazione della volontà nelle scuole, negli uffici civili, nell'esercito, nelle conversazioni e dappertutto. Morte ai mortificatori. Suscitiamo il culto dell'individuale, affinché l'individuo possa trovare in sé la forza di assurgere all'universale*». (Pandaemonium, Archivio Onofri, ined., *Vita Eroica* (Appunti), pag. A. <sup>(2)</sup>)

La volontà e l'«individuale» sono intimamente connessi: la volontà è ciò che fa di un uomo comune un uomo vero; d'altra parte è solo l'uomo d'eccezione che possiede la volontà, che risulta essere perciò l'elemento discriminante. Quindi, anche se Onofri insiste sulla necessità per ogni uomo di essere originale, egli, in fondo, sa che questa esortazione è vana, perché solo gli uomini «migliori» possono esserlo. Ci troviamo di fronte al solito problema: Onofri vorrebbe che tutti fossero capaci di agire nella vita, ma i fatti gli fanno vedere una realtà diversa. Solo pochi uomini possono muovere la fila, mentre i «molti» devono subire le manovre dei pochi privilegiati, che sono i loro burattinai. Ed Onofri non solo accetta la supremazia dei «pochi», ma, anzi, la approva; ecco allora che egli definisce «eroi» questi uomini privilegiati e, proprio perché sono «una minoranza si esigua», egli li esalta come rarità: «[...] Infatti gli spiriti i quali abbiano nel pensiero e nella vita uno stile affatto personale, i quali cioè non imitano e non seguano altrui, nè usino le frasi fatte, nè occupino nella vita e nel pensiero i luoghi comuni, patrimonio di tutti, sono in una minoranza si esigua che noi possiamo permetterci il lusso di effigiarli, dopo morti, in marmo e in bronzo. Ciò dimostra che il più difficile per l'uomo è pensare e agire da sé con le sue proprie forze e vincere la pigrizia e l'inerzia, ponendosi sempre nuovamente i vecchi problemi per risolverli nuovamente senza pedissequità e senza accettazioni incondizionate. Vecchi problemi non esistono per l'uomo schietto e originale: tutto è nuovo per lui; ma in questo è difficoltà suprema. Il pregiudizio e l'istinto d'imitazione sono i maggiori nemici che l'uomo debba vincere per arrivare ad intendere e ad agire; ed è maggiormente questione di coraggio morale che di altri dati: energia e fermezza nel voler affrontare da sé le incognite che altri hanno risolto come hanno essi saputo, le risoluzioni dei quali non sono valide più per



noi. L'uomo vero è, in questo senso, un eroe, e tale è il suo carattere essenziale, che si riduce infine a questo: pensare con la propria testa, e agire secondo il proprio pensiero e le proprie forze. » (P2, cit., ined., pp. 4-5, par. 888).

Esaminando più da vicino questo brano, vediamo che Onofri dice: « Vecchi problemi non esistono per l'uomo schietto ed originale: tutto è nuovo per lui »; bisogna saper « affrontare da sé le incognite che altri hanno risolto com'hanno essi saputo, le risoluzioni dei quali non sono valide più per noi. » Traspare chiaramente un'esigenza di iniziativa personale. Le soluzioni trovate da altri valgono soltanto per coloro che le hanno pensate; gli altri, invece, devono trovare soluzioni proprie: ognuno dovrebbe poter agire con la propria volontà; ma, siccome questo desiderio dell'Onofri non trova riscontro nella realtà, ecco che egli autorizza la presenza degli « uomini d'eccezione » che guidino gli altri. Bisogna notare, tuttavia, che questo suo mettere in primo piano l'originalità non vale soltanto per la vita, ma si allarga anche a quel mondo più importante che è il mondo dell'arte.<sup>(3)</sup> Anche nell'arte Onofri esige la massima originalità perché, secondo lui, « l'arte è sì uno specchio della vita, ma uno specchio ustorio ».<sup>(4)</sup>

La vita rappresenta semplicemente per l'arte il naturale spunto, e del resto, poi, l'arte non può mai riprodurla fedelmente. Un'opera d'arte non riflette la vita « vissuta », ma è il prodotto della vita « pensata, elaborata, trasformata da un cervello o da una coscienza ». Secondo Onofri, l'arte è una rielaborazione dei fatti della vita in modo del tutto personale, e quindi uno stesso fatto di cronaca può essere trasformato in cento maniere diverse da cento persone diverse. Allora, la descrizione del mondo che emerge da un'opera d'arte non ricalca oggettivamente la vita, come ci pare ogni giorno, ma è una descrizione soggettiva che risente fortemente dell'interpretazione che l'autore dà di essa: « *L'arte e la vita non hanno niente a che fare tra di loro se non come differenze. La vita è il sostrato implicito, il presupposto ineccepibile di qualunque attività umana, ed è la grande parola che riempie di vento gli stomaci crapusoli di retori affinché eruttandola essi possano dare a credere che parlano. L'arte trae, anch'essa, i propri elementi dalla vita (e da che mai, dunque, potrebbe trarli?) e li compone armonicamente in opera bella; ma in questa composizione è tutta l'arte e per nulla fuori di essa; tanto è vero che gli stessi elementi sono a portata di tutti gli artisti ma alcuni li accettano altri li rifiutano. La vita quale risulta da un'opera d'arte non è mai e poi mai la vita vissuta, ma la vita pensata, elaborata, trasformata da un cervello o da una coscienza. Quando Tizio, Caio, Sempronio e Sofonisba vedono lo stesso cavallo che stramazza, il primo coglie, della scena, gli elementi comici, il secondo i tragici, il terzo ha il suggerimento e lo spunto per un volo lirico che neppure allude al cavallo, e il quarto passa oltre stretto dalla pietà: ognuno dei quattro astrae completamente, nella propria rappresentazione, dagli altri tre e compone in un'armonia unica i propri elementi. Quindi ognuno crea la scena in un suo modo, la quale in se stessa non esiste per nessuno. L'arte che vorrebbe riprodurre la vita è la cronaca dei giornali quotidiani; ma neppure essa ci riesce: ché in gran parte anch'essa è un'arte soggettiva del cronista, arte assai meno spregiata di quella di certi artisti dispregiatori di gazzette.* » (P2, cit., ined. p. 35, par. 965.)<sup>(5)</sup>

In virtù di questo elemento soggettivo presente nelle opere d'arte, Onofri si rifiuta di accettare un capolavoro come un punto d'arrivo definitivo. Anche se il prodotto artistico è frutto di un ingegno altissimo, egli non lo accetta come valido per tutti perché non rispecchia la realtà oggettiva.<sup>(6)</sup> In pratica, se l'opera d'arte riuscita è un punto d'arrivo per colui che la produce - in quanto giunge a rappresentare esattamente il mondo come è visto dall'artista - per un altro uomo essa diventa un'interpretazione, punto di partenza per una sua nuova interpretazione. Onofri insiste sull'utilità di studiare e di capire i grandi uomini, ma le loro conclusioni non devono essere accettate ad occhi chiusi come verità supreme ed inoppugnabili, bensì devono costituire lo spunto dal quale trarre un nuovo modo di pensare e di intendere le cose: « [...] Poiché io non posso accettare nel profondo neppure una delle « verità » di Aristotele o di Platone, ma faccio mio lo spirito aristotelico come quello platonico, e lo attuo in me naturalmente, in un modo nuovo e impreveduto che mi porterà ad affermazioni sia pure diversissime da quelle di Aristotele o di Platone [...] »<sup>(7)</sup>. Ogni uomo deve partire dall'acquisizione di certi fatti (e, sul piano artistico, questo corrisponde alla conoscenza dei capolavori) per poi rielaborarli in modo del tutto personale: « Il

mondo produce solamente due qualità d'opere immortali: opere che rinnovano se stesse rinascendo mutate e opere che nella loro stabilità sono ricreate in nuove interpretazioni. Così quando un uomo muore un altro ne rinasce, mentre che un'opera d'arte, pur rimanendo la stessa è solo interpretata differentemente dall'uomo nuovo che succede al morto. Sono, entrambi, i modi di essere che assume una sola essenza: l'immortalità di tutto, e in somma, si equivalgono integrandosi: l'un l'altro. Infatti come non si può distruggere e cancellare dal mondo né il prodotto della vita di un morto né la sua interpretazione d'un'opera d'arte, poiché cancellare non si può nulla, così anche, ogni generazione umana se ha un tipo d'opera d'arte rappresentativa ch'è sua propria, ha anche un tipo immortale d'uomo rappresentativo che riassume le sue virtù e i suoi vizi». (P2, cit., ined. p. 34, par. 963) (8)

Per questa concezione di Onofri dell'opera d'arte come punto di partenza per una nuova interpretazione della vita, si deve risalire al pensiero di Oscar Wilde.<sup>(9)</sup> Neppure Wilde accetta un'opera d'arte non progressiva, con un solo significato che è quello offerto dall'autore. Però, questo suo modo di pensare l'arte è ben motivato: secondo Wilde l'apporto del pubblico è complementare a quello dell'autore nella creazione di un capolavoro. Anzi, egli arriva a sostenere che la funzione del pubblico è molto più importante di quella dell'autore: l'artista si limita infatti solo ad esporre - nella sua opera - il suo modo di vedere la vita, mentre lo spettatore che ammira un capolavoro dà interpretazioni varie ed innumerevoli perché inserisce l'opera d'arte nel quadro delle abitudini e dei modi di pensare della sua epoca, e, quindi, riesce ad arricchirlo di significati nuovi. E, ovviamente, ogni opera d'arte è suscettibile di tanti nuovi e diversi significati quanto più numerose sono le persone che analizzano il capolavoro: «[...] And it is for this very reason that the criticism which I have quoted is criticism of the highest kind. It treats the work of art simply as a starting point for a new creation. It does not confine itself - let us at least suppose so for the moment - to discovering the real intention of the artist and accepting that as final. And in this it is right, for the meaning of any beautiful created thing is, at least, as much in the soul of him who looks at it, as it was in his soul who wrought it. Nay, it is rather the beholder who lends to the beautiful thing its myriad meanings, and makes it marvellous for us, and sets it in some new relation to the age, so that it becomes a vital portion of our lives, and a symbol of what we pray for, or perhaps of what, having prayed for, we fear that we may receive [...]»<sup>(10)</sup> (Oscar Wilde: *The critic as artist*, cit., pp. 143-144).

Ritornando al tema della volontà, vediamo come i due stati d'animo di Onofri che troviamo in *Lirica* (cioè lo stato di abiezione in cui egli si trova più comunemente e quello, meno frequente, relativo ai momenti in cui il suo buio viene illuminato da sprazzi di conoscenza) dipendono esclusivamente dal maggiore o minore impegno con cui il poeta cerca di soddisfare le sue esigenze di verità. Se Onofri non riesce a liberarsi dalla degradazione in cui è caduto, ciò dipende soltanto da lui stesso; si può vedere in *Disamore*<sup>(11)</sup> come egli desideri fuggire dalla materia corruttrice (che, lì, è rappresentata dalla donna ammalatrice), ma come il desiderio da solo non basti. Come egli ci dice in *Pandaemonium*, «le attitudini per se stesse non sono nulla: la volontà è tutto rispetto alla loro effettuazione. Si può nascere con una tendenza, ma se tutte le energie non sono concentrate dalla volontà essa non sarà frutto durevole»<sup>(12)</sup>. E lo stesso concetto viene ribadito in *Il nostro pane*<sup>(13)</sup>. Questo «Nuovo Studio Spirituale» comincia con la descrizione del valore potenziale di un intero giorno. Nelle quattordici ore che compongono una giornata l'uomo avrebbe la possibilità di uscire dal magma in cui lentamente affonda; quelle quattordici ore sono «[...] sufficienti al riscatto da una vita meschina, da una vita di egoismo e di rifiuto, sufficienti al mescolio angelico d'un uomo [...]»<sup>(14)</sup>, ma egli non sa imporre la propria volontà ed allora non coglie questa occasione di riscatto che gli viene offerta dalla Provvidenza, perché sviato dal suo amore per l'effimero ed il transitorio. E l'arrivo della sera trova l'uomo sempre più legato a ciò che avrebbe desiderato abbandonare: «[...] e arrivare così alla sera, figlio delle abitudini, peccatore delle abitudini, vinto dalle abitudini, oppresso dalle abitudini, scomunicato dalle abitudini, arrivare così, alla sera, dopo un'altra giornata di viaggio, dopo una giornata che sembra (può essere vero?) non averci avvicinato d'un passo alla meta, alla grande meta ignota, ignota seppure presentita, presentita ma certa, certa ed irraggiungibile [...]» (Il nostro pane, cit., p. 394).

Questa prosa si risolve in un contrasto tra ciò che si potrebbe fare in un giorno per arrivare

al divino e la constatazione che, in realtà, *non* si fa nulla. L'uomo, facendo la resa dei conti alla fine della giornata, vede benissimo « che nulla fu fatto »; sa tutto di questa sua incapacità di agire, ma continua a non far niente. L'unica cosa che continua a rimanere in piedi, è la speranza di poter un giorno scrollarsi di dosso le scorie della materia. Ma, perché questa speranza non diventi una continua aspettativa di ciò che non si avvererà mai, c'è bisogno che si metta in moto la volontà.

Quella che può essere definita l'operetta per eccellenza sulla « volontà », è la prosa *Maestro e Discepolo*<sup>(15)</sup>. In sostanza, questa prosa è lo svolgimento di quel pensiero di *Pandæmonium* che afferma che « Il vero discepolo è già maestro »<sup>(16)</sup>. Il senso di questa sentenza è facile da desumere: il vero discepolo, cioè colui che ha una salda volontà di imparare, è già - proprio per questo - un maestro. Quello che fa di un uomo un essere completo non è l'insieme di oggetti che dall'esterno possono contribuire ad arricchirlo, ma è l'impegno stesso, interiore, che l'uomo mette nel cercare di arricchirsi.

L'operetta è un dialogo che si svolge fra un « io » narratore (che è Onofri) ed un giovane interlocutore. Il dialogo si apre con l'immagine del giovane, un « adolescente », che chiede ad Onofri il segreto per « imparare con fermezza qualche cosa di duraturo nella vita e nello spirito dell'eternità »<sup>(17)</sup>. La risposta di Onofri è immediata e ben precisa: « Si impara solo dall'ardore di imparare ». Ecco quindi che la volontà ferrea di ottenere il proprio scopo diventa la chiave di tutto. Visto sotto questa luce, tutto diventa accessibile a tutti, e nessuno viene escluso dalla possibilità di apprendere il segreto delle cose. Onofri ribadisce che la volontà ha il potere di aprire tutte le porte. Se, però, molti uomini rimangono esclusi da una completa conoscenza, tutte le responsabilità sono loro in quanto non vogliono veramente cercare il profondo significato delle cose, ma si fermano alla superficie. Da ciò risulta che la mediocrità non è connaturale agli uomini, in quanto essi hanno la facoltà di scegliersi il proprio destino. Il fatto, allora, che molti uomini siano mediocri significa che essi stessi hanno scelto la strada della mediocrità: non volendo essi impegnarsi seriamente per capire il significato della vita si auto-escludono dall'ambito degli uomini saggi. E lo stesso discorso vale anche in campo artistico. Per essere un grande artista, bisogna avere la volontà di diventarlo: « *L'artista ha principio dove principia la volontà dell'arte; il grande artista dove la volontà della perfezione* »<sup>(18)</sup> (P2, cit., ined., p. 61, par. 1055.)

La seconda parte della prosa si ricollega al discorso fatto prima, dove si diceva della necessità, per Onofri, di essere originali, senza dover sottostare alle regole e alle idee proposte dagli altri. Onofri dice al ragazzo, suo interlocutore, che la volontà non è qualcosa che si possa insegnare. Essa è una dote del tutto personale ed intima che può essere « coltivata » dentro di noi, e da noi soli, o « negletta ». Se viene coltivata siamo destinati a diventare degli uomini « grandi », se, però la trascuriamo, allora saremo condannati ad infoltire le schiere degli uomini « mediocri ». E, come per la volontà, così è anche per tutte le altre cose; è impossibile poterle insegnare: « Nulla s'insegna, assolutamente nulla; e tutto s'impara »<sup>(19)</sup>. L'aggiunta « e tutto s'impara » sta a testimoniare che Onofri, pur non accettando l'insegnamento degli altri, fa tesoro delle esperienze altrui. Come abbiamo già detto sopra, questi punti d'arrivo degli altri forniranno gli spunti per la formazione di nuove teorie da parte dell'individuo che si annovera fra i « migliori ». Ecco perché « [...] tutte le regole e le costrizioni, tutte le teorie e le discipline, sono buone per colui che avrà in sé medesimo la capacità di affrancarsene poi, dissolvendole nel proprio spirito, il quale si creerà la propria regola e disciplina [...] »<sup>(20)</sup>. Come dice l'Onofri in un pensiero del suo *Pandæmonium*, « *Regole propriamente non esistono per la semplice ragione che tutte possono essere violate, così in arte come nel resto; ma per violarle occorre conoscerle tutte* [...] »<sup>(21)</sup>.

Il fatto che Onofri parli di « energia e fermezza nel voler affrontare da sé le incognite che altri hanno risolto com'hanno essi saputo, le risoluzioni dei quali non sono valide più per noi », e che « l'uomo vero è, in questo senso, un eroe, e tale è il suo carattere essenziale, che si riduce infine a questo: pensare con la propria testa, e agire secondo il proprio pensiero e le proprie forze », e il fatto che egli affermi che l'uomo vero « si creerà la propria regola e disciplina », fa pensare, all'inizio, che Onofri consideri gli uomini, o almeno certi uomini, come dotati di un'autonoma capacità di « pensare con la propria testa, e agire secondo il proprio pensiero e le proprie forze ». A questo punto possiamo domandarci se l'uomo

abbia autonomamente questa capacità; dubbio, questo, che costituisce la sostanza dell'interrogativo finale che il discepolo pone al maestro: «[...] Come definisci tu l'inerenza in noi di questo profondo magistero interiore, nel quale ciascuno di noi è l'auto-discepolo? Come chiami tu questa facoltà infinita di salute, di saggezza e di perfezione, che è in noi? [...]». (Maestro e Discepolo, cit., p. 121).

La risposta si condensa in un'unica parola: «Dio». Quindi è Dio che sta alla base di questo potere dell'uomo di crearsi delle norme proprie: l'«Io» diventa la potenza suprema in questo mondo terreno in quanto è una parte inscindibile di quella potenza divina che sta all'origine di tutto. Non è quindi l'«Io» della parte materiale dell'uomo quello a cui l'Onofri allude quando parla di «facoltà infinita di salute, di saggezza e di perfezione», ma è l'«Io» spirituale, cioè quella parte divina che l'uomo prima aveva «latente» in sé, che egli riesce a far uscire grazie alla sua enorme ed inestinguibile volontà di liberarsi di tutto ciò che contribuisce a renderlo schiavo del fallace: «Per esser degni di trovare Iddio bisogna prima scoprire quanto l'uomo è sublime ed augusto. Ma quando siate arrivati a questa chiarezza, avete bell'e trovato quel che cercate» (P2, cit., ined., p. 40, par. 980).

Questa identificazione dell'«IO» con «IDDIO», questo indarsi dell'individuo, giustifica il comportamento di distacco aristocratico dell'Onofri, e dell'uomo-eroe, da coloro «[...] che vedono e intendono ma tutto attraverso una nebbia più o meno densa, come se i loro occhi avessero sempre un velo dinanzi [...]». La scoperta in sé stesso del divino lo autorizza a considerarsi uno dei «[...] pochi [...] uomini che vedono chiaro»<sup>(22)</sup>. E, quindi, il suo distacco non è un atto di presunzione, ma deriva dalla necessità di foggarsi un mondo proprio, che corrisponda al proprio modo di intendere le cose. Naturalmente, questo discorso vale per tutti gli uomini che, ciascuno per sé, creeranno il loro mondo, e perciò saranno costretti a violare le leggi altrui per praticare la propria «legge morale»: «Per me, sola legge naturale è la mia legge morale. Io sono colpito spessissimo da grande stupore s'io scopro che vi sono uomini che possono violarla o solo eccipirla; e soltanto il pensiero che essi non possano farlo impunemente mi riscuote. Infatti s'io persevero ad osservare vedo ch'essi non meritano ch'io li consideri come uomini, ne poi certo simili a me e fratelli miei. Ma, per amore della verità, debbo aggiungere che un piacere grandissimo mi esalta qualora io veda che pur rifiutando e scontrandosi alla mia legge morale, essi obbediscano e attuino nella vita con energica fede un'altra legge morale, che sia loro propria e solo per ciò, morale. In tal caso io faccio sempre nuovamente la scoperta che non è morale quella legge che non sia creata da colui stesso che la segue e la concreta». (P2, cit., ined., p. 5, par. 891.)

Quindi si ha «il culto dell'individuale» e tutta l'attenzione è rivolta al singolo. Nella poesia IO<sup>(23)</sup> si vede come Onofri senta la necessità di dissolversi nella natura per poter recuperare la parte migliore di sé stesso. Ma questa è solo un'esigenza momentanea del poeta: il più delle volte non è l'«Io» che si adegua al tutto ma, viceversa, è il tutto che si conforma all'«Io». In virtù del fatto che l'«Io» è uguale a Dio, esso ha il potere di modellare tutto a propria immagine e somiglianza: «[...] tutta la gioia o ragione di vivere, se una ve n'è (e per me dico di sì) consiste nell'agire sugli altri [...]»<sup>(24)</sup>. Si veda in L'Albero delle stelle<sup>(25)</sup>, il momento in cui il poeta riesce ad impossessarsi dell'assoluto: «[...] Chi sono? Non sono me stesso, non mi conosco più, più non intendo la diversità delle vite assemblate per me: mi sembra bensì ch'io diventi infinito, che tutto si muova entro me [...]». (L'Albero delle stelle, cit., p. 42.)

Il poeta, in quel momento, subisce una tale trasformazione che egli non sa riconoscersi più. Adesso, i tanti interrogativi che prima assillavano il suo animo irrequieto trovano una risposta e si crea in lui una perfetta armonia. Ciò che permette questa miracolosa trasformazione è il fatto che l'«Io» sia diventato «infinito»; e, in questo stato divino, il poeta sente che «tutto si muove entro me». Egli può senz'altro affermare che «il nesso del mondo son io» perché, essendo egli Dio, ha la facoltà di manovrare tutto a suo piacimento. Il tutto si adegua all'equilibrio interiore del poeta e, così come viene annullata ogni «diversità» fra le cose, c'è anche l'annullamento del contingente nell'infinito. Viene a mancare qualsiasi scansione di tempo o di spazio, e ciò è segnale della presenza del divino. Come possiamo vedere in Il Sogno<sup>(26)</sup>, nel «Paradiso»<sup>(27)</sup> lo sconvolgimento totale della concezione che l'uomo ha di tempo e di spazio. Non esiste né passato, né presente, né

futuro, « sono in vita i morti e i nascituri »; tutto viene proiettato nell'eterno: « [...] *lui angeliche musiche son suscitate perenni fra gli uomini in limpide melodie sgorganti dal profondo; né il sole frange la luce in ombre innumerevoli alla stregua di corpi e cose varie, ma, tutto essendo presente, si scorgono in cielo le stelle finanche nel pieno meriggio, e sono in vita i morti e i nascituri: sì che sempre l'amore e la speranza vibrano in armonia con ogni più umile atto, con ogni più grande eroismo... Quella è la terra di Dio [...]* ». (Il Sogno, cit., pp. 15-16).

Onofri dedica un brevissimo « poemetto in prosa » al tema dell'« io » come giudice assoluto del tutto. Si tratta del brano intitolato *Scandalo*<sup>(27)</sup> di cui possediamo, però, due redazioni. Una è la stesura definitiva come riportata nei fascicoli X-XII di *Lirica*, l'altra è un abbozzo, anteriore, che si trova in *Pandaemonium* al paragrafo 926. Noi proporremo al lettore tutte e due queste versioni in modo da poter cogliere le sfumature che distinguono l'uno dall'altro brano. Incominciamo con il brano di *Lirica*: SCANDALO/ *Un simpatico ragazzo, di quelli che vanno lietamente per le strade aperte, mi domandava alcuni giorni fa: « secondo te, perché il mondo esiste? » Egli ebbe perfino la sfrontatezza di fare boccuccia quand'io, dopo una pausa e un sorriso, gli risposi con seria semplicità: « Questa è una di quelle domande che l'interrogatore non dovrebbe rivolgere se non a se stesso, ma poiché ora tu la dirigi a me, la risposta non può esser dubbia: il mondo esiste perché possa viverci io ».*

E adesso passiamo al pensiero 926 di *Pandaemonium*: « *Un innocuo ragazzone, di quelli che lietamente vanno per le strade già aperte, mi domandava alcuni giorni fa: « Secondo te, perché il mondo esiste? » Ed ebbe perfino la sfrontatezza di scandalizzarsi quand'io gli risposi serio con semplicità: « poiché tu lo domandi a me, la risposta non può esser dubbia: il mondo esiste perché possa viverci io ».* Avete capito? Egli ebbe la sfrontatezza di scandalizzarsene ». (P2, cit., ined., p. 22, par 926<sup>(28)</sup>).

Come si può vedere, il ritratto del ragazzo viene modificato nella stesura definitiva. Nel pensiero di *Pandaemonium* l'impressione che la descrizione del giovane lascia sul lettore è piuttosto negativa. Abbiamo qui un sostantivo con suffisso accrescitivo -one, « ragazzone », accostato a un aggettivo, « innocuo ». Il fatto che questo ragazzo sia un « ragazzone » rende ancora più pregnante il valore di « innocuo ». Si ottiene l'immagine di un ragazzo piuttosto sempliciotto. Allora, succede che quando il ragazzo si scandalizza della risposta del poeta questo non ci stupisce molto; è abbastanza plausibile che un ragazzo di questo tipo si scandalizzi non solo della risposta di Onofri, ma anche di qualsiasi altro fatto che sia al di fuori della normalità. La reazione, troppo normale, del ragazzo, non provoca quindi in noi nessun particolare effetto, nonostante il finale: « Avete capito? Egli ebbe la sfrontatezza di scandalizzarsene », che è un tentativo da parte di Onofri di dare rilievo allo scandalizzarsi del ragazzo. Con il passaggio alla redazione definitiva di *Lirica*, le cose cambiano alquanto. Il ritratto che l'autore fa del giovane non ha più la sfumatura negativa: il « ragazzone » diventa un « ragazzo » del tutto normale, mentre l'attributo « innocuo » lascia il posto all'aggettivo « simpatico ».

Onofri fa delle varianti anche nel seguito. Se nella descrizione del ragazzo si ha una trasformazione in positivo, rispetto al pensiero di *Pandaemonium*, nella reazione dello stesso ragazzo la trasformazione si ha in senso inverso: il ragazzo, adesso, reagisce con un atto, poco « simpatico », facendo « boccuccia ». Egli non si limita a scandalizzarsi della risposta, ma arriva a torcere la bocca in atto di incredulità e di sdegno. Onofri crea così un contrasto fra la persona, normalissima, e la sua reazione molto meno normale.

Questo contrasto ha un suo scopo ben preciso: Onofri vuole dimostrarci come una persona comune rimanga stupita del discorso, che pure ad egli sembra così ovvio, fino ad agire nel modo tipico del vero mediocre: con lo sberleffo. Alla base di tutto questo c'è l'esistenza di un divario fra gli uomini « grandi » e quelli « mediocri ». Gli interlocutori di Onofri non capiscono - e non possono capire perché sono mediocri - cosa intende egli realmente con le sue affermazioni. Essi pensano che il suo comportamento sia il frutto del suo egocentrismo, della sua noncuranza dei sentimenti altrui, della sua mancanza di rispetto per le esigenze degli altri. Ricapitolando, Onofri sarebbe un incallito egoista che pensa di utilizzare tutto in modo che possa tornar comodo alla sola persona importante: cioè a lui stesso. Ma noi sappiamo che non è così semplice. Ciò che gli permette di modellare tutto a

seconda delle sue esigenze non è l'«Io» inteso come «Io» fenomenico, ma è sempre quell'«Io», esecutore della volontà del Dio che costituisce la parte migliore di noi stessi: «Gli esempi, per sé medesimi, possono avvalorare indifferentemente qualunque teoria, purché colui che se ne serva sia un poco scaltro e sofisticato. La realtà infatti è tale che ognuno non può veridicamente vedersi se non se stesso: il resto è lenticolarità e deformazione. Noi viviamo nell'assoluto e nell'universale di noi stessi: ecco quel che intendiamo con le parole assoluto e universale. Impariamo, dunque, a non esigere dalla realtà altra testimonianza che quella del nostro io, ma del nostro io integrale, di quell'io, cioè, che esiste fuori delle categorie parziali e illusorie in cui si iscatola la scienza e la morale dei dilettanti-pedanti. Leonardo è il più grande sforzo cosciente verso quest'ideale d'umanità compiuta, l'uomo di tutti gl'ingegni, cioè di tutti i poteri e di tutte le eleganze: l'uomo umanante». (P2, cit., ined., pp. 53-54, par. 1018<sup>(29)</sup>).

Concluderemo, adesso, la nostra indagine sulla figura di Onofri, citando un brano da *Il Luogo del Convegno*<sup>(30)</sup>, una prosa dove Onofri «racconta se stesso»; è, in pratica, un ritratto che Onofri fa di se stesso: «[...] Poco elastici al compromesso, siamo di troppa limitata acquiescenza pel già fatto, di troppa poca avidità di apparenze e di pompa, e di troppa inettitudine (parlo per me) alle «pratiche» di questo mondo, in cui del resto io mi trovo perfettamente bene. Abbiamo tanta e poi tanta avidità di soddisfare i nostri interessi spirituali oltre che meramente intellettuali, che per lo più non ci resta forza né tempo di fare altro, e credo che ci resterà sempre meno per l'avvenire [...]».

[...] Noi, mio caro, andiamo verso una supremazia d'intelletto, verso un potere spirituale, verso una partecipazione a tutto, pur non essendo specialmente nulla [...]». (*Il Luogo del Convegno*, cit., p. 410).

L'esigenza di sincerità e il rifiuto di qualsiasi atto di ipocrisia, la necessità di non lasciare le cose come stanno; un Onofri che mira al pratico ed al concreto e che dice no a qualsiasi distorsione dei fatti dettata dalla superficialità: sono queste le cose che emergono dalla critica analitica che Onofri fa di se stesso. Inoltre, e soprattutto, la dichiarazione di Onofri di far parte di un'élite che cerca di mantenere e consolidare la sua supremazia intellettuale e spirituale; e, in nome di questa supremazia, il diritto di trascurare del tutto i problemi contingenti, che riguardano soltanto «la gente che non ha passioni di vita interiore» e non toccano questi «migliori». Insomma è il ritratto che si è venuto a delineare durante la nostra indagine: un Onofri continuamente teso verso un mondo superiore pronto a sacrificarvi tutto e tutti, e che pone se stesso fra gli «eccezionali», in un aristocratico distacco dalla massa dei «mediocri».

#### NOTE

(1) Questo saggio è stato composto oltre dieci anni fa. In questi anni molti sono stati gli interventi che hanno contribuito alla riscoperta di Onofri. Sul diario spirituale di cui si parla alla n. (2), oltre ai volumi fondamentali di S. Salucci, *Arturo Onofri*, Firenze, 1972 e di F. Lanza, *Arturo Onofri*, Milano, 1973, si segnalano A. Vecchio, *Arturo Onofri negli scritti critico-estetici inediti*, Bergamo, 1978 e A. Cassola, *Arturo Onofri: Pensieri inediti sull'arte (1910-1915)*, in *Forum Italicum*, Vol. 12, n. 3, autunno 1978.

Su *Lirica*, la rivista di pura letteratura fondata a Roma da Onofri, e da lui diretta nel biennio 1912-1913, cfr. A. Cassola, *Indice ragionato della rivista «Lirica» (1912-1913)*, in *Cenobio*, n.3 (nuova serie), anno XXXIV, luglio-settembre 1985.

(2) È importante sapere che, a partire dal 1909, Onofri teneva un suo diario spirituale composto di tre sezioni: «[...] *Selva*, (1909-1910), *Pandaemonium* (1910-1913), nonché [...] *Pensieri e Teorie*, serie di manoscritti autografi riuniti e ordinati cronologicamente dal 1915 al 1928, dopo la morte del poeta, dalla signora Bice Onofri, che ha anche dato il titolo della raccolta. Le tre opere, che sono quasi un diario spirituale dell'Onofri, ricco di spunti, citazioni, annotazioni critico-letterarie, sono considerate dalla Signora Onofri come gli unici tre inediti del marito, in quanto era nella sua intenzione la loro pubblicazione». (Cito da Viviana Iemolo e Mirella Morelli: *L'Archivio di Arturo Onofri presso la Biblioteca Nazionale di Roma* in «Accademie e Biblioteche d'Italia», n. 3, Roma, 1973, pp. 181-205). Particolarmente interessante risulterà *Pandaemonium* (Arch. Onofri, Sez. 2 G/II/3) dato che contiene brani, più o meno contemporanei alla pubblicazione di *Lirica*. Ci sono due redazioni di *Pandaemonium*. Il primo è un manoscritto di mano dell'autore che chiameremo P1; il secondo una copia dattiloscritta dalla signora Onofri, che chiameremo P2.

(3) Naturalmente, quando diciamo che la vita è un campo ristretto in confronto al mondo dell'arte, ciò vale per Onofri e per tutti quei letterati che credono nel primato dell'intellettuale.

(4) P2, cit., ined. p. 13, par. 906.



- (5) Il par. 964 è del febbraio 1911, il 966 del marzo 1911. Il 965 si colloca fra queste due date.
- (6) Si veda quest'altro brano di *Pandaemonium*: « Un'opera d'arte è diversa dalla « realtà » (esterna) perché è più reale della realtà. La ragione è questa: che mentre la realtà (esterna) non può essere veduta che da noi, con occhi abituali, la realtà dell'opera di arte è la stessa realtà della vita ma veduta da un uomo con occhi eccezionali, impregnatori (o scopritori) di significati e d'espressioni ». P2, cit., ined., p. 59, par. 1048, del dicembre 1913.
- (7) P2, cit., ined. p. 56, par. 1024.
- (8) Molto probabilmente, del gennaio 1911.
- (9) Secondo noi, lo scritto di Oscar Wilde: *The critic as Artist*, in « Intentions », London, 1891, è stato ben assimilato da Onofri. L'autore romano, di madre polacca, conosceva bene il tedesco, ed anche il francese; ed è facile anche che abbia avuto qualche conoscenza della lingua inglese. Tuttavia, siamo dell'opinione che Onofri abbia letto Wilde nella traduzione italiana, e non nell'originale inglese. Due sono i motivi che ci fanno avanzare questa ipotesi. Prima di tutto pensiamo che la sua conoscenza dell'inglese fosse assai limitata: è vero che egli ha tradotto dei brani da Keats e da Shelley, ma mentre le sue traduzioni dal tedesco e dal francese comprendono opere di una certa mole (vedi la sua traduzione dal tedesco delle opere di Rudolf Steiner e quella dal francese, di André Gide, per es. *Viaggio sull'Oceano Patetico*, Firenze, 1912), i brani tradotti dall'inglese sono tutti brani brevi e, essenzialmente, poesie (per es. da Keats: *La Belle Dame sans merci*, *All'Autunno*, *After*, ecc., da Shelley: *Su una violetta*, *Adonais*, *Per Fanny Goodwin*, ecc.), e perciò siamo più propensi a pensare che le sue fossero le traduzioni delle versioni francesi di queste poesie. In secondo luogo, la traduzione italiana delle *Intentions*, è stata fatta da Raffaello Piccoli, anche lui collaboratore di *Lirica*, sia pure di poca importanza. (vedi le *Stanze*, in « *Lirica* », Anno I, Fascicoli VII-IX, luglio-settembre 1912, pp. 309-319). Quindi Onofri avrà avuto, senz'altro, la possibilità di aver fra le mani la traduzione del Piccoli.
- (10) « [...] E per questa ragione appunto la critica di cui parlo è critica della più alta qualità: per essa l'opera d'arte non è se non il punto di partenza per una nuova creazione. Non si limita - supponiamo così almeno per ora - a scoprire la reale intenzione dello artista e ad accettarla come finale. Ed in questo fa bene, perché il significato di qualunque bella cosa creata, è, almeno, tanto nell'anima di chi la contempla, quanto era nell'anima di chi la lavorò. Anzi, piuttosto lo spettatore dona alla cosa bella una miriade di significati e la fa meravigliosa per noi, e la pone in qualche nuovo rapporto col secolo, in guisa che essa divenga una parte vitale della nostra vita, e un simbolo di ciò, per cui noi preghiamo, o forse di ciò, che noi, avendo per esso pregato, temiamo di poter ricevere [...] ». Traduzione di Raffaello Piccoli, in Oscar Wilde: *Il critico come artista*, in « *Intenzioni* », Milano, 1938 (la edizione 1906), p. 120.
- (11) *Disamore*, in « *Lirica* », Anno I, Fascicoli VII-IX, luglio-settembre, 1912, pp. 238-276.
- (12) P2, cit., ined. *Vita Eroica* (Appunti), pag. B.
- (13) *Il nostro pane*, in « *Nuovi Studi Spirituali* », in « *Lirica* », Anno I, Fascicoli X-XII, ottobre-dicembre 1912, pp. 393-395.
- (14) *Ibid.*, p. 394.
- (15) *Maestro e Discepolo*, in « *Studi Spirituali* », in « *Lirica* », Anno I, Fascicolo III, marzo 1912, pp. 119-121.
- (16) P2, cit., ined., p. 58, par. 1033.
- (17) *Maestro e Discepolo*, cit., p. 119.
- (18) La concezione dell'arte come volontà è una eredità di tipo romantico. E' questo, quindi, un caso in cui Onofri si distacca da Croce, che considerava la volontà del tutto estranea al momento creativo.
- (19) *Maestro e Discepolo*, cit., p. 120.
- (20) *Maestro e Discepolo*, cit., p. 121.
- (21) P2, cit., ined., p. 31, par. 951. Questo pensiero sarà della fine del 1910 in quanto il par. 961 è del gennaio 1911. Facciamo notare come il motivo espresso nel par. 951 sia ripreso poi nel famoso articolo di Onofri, *Tendenze*, pubblicato in « *La Voce* » il 15 giugno 1915. *Tendenze*, pur essendo pubblicato nel 1915, esprime concetti che erano stati già pensati prima dall'Onofri, ed esposti nel suo *Pandaemonium*: « [...] La letteratura va disprezzata implacabilmente solo in quanto presumesse di legarci le mani e d'imporci modelli fissi. Invece non ci sono regole, né modelli, né limiti, né traduzioni, - in poesia. Appunto per ciò bisogna conoscerli tutti e bene, e saper-cisi magari trastullare come fossero giocattoli [...] ». Citiamo da Gianni Scalia: *La Cultura Italiana attraverso le Riviste*, vol. IV, *Lacerba - La Voce* (1914-1916), Torino, 1961, p. 524.
- (22) Da P2, cit., ined., pp. 39-40, par. 979.
- (23) In « *Giorni Appassionati* », in « *Lirica* », Anno I, giugno 1912, pp. 191-192.
- (24) P2, cit., ined., p. 24, par. 935.
- (25) *L'Albero delle Stelle*, in « *Lirica* », Anno I, Fascicolo II, febbraio 1912, pp. 41-47.
- (26) In « *Figurazioni del Paradiso* », in « *Lirica* », Anno I, Fascicolo I, gennaio 1912, pp. 13-16.
- (27) *Scandalo*, in « *Nuovi Studi Spirituali* », in « *Lirica* », Anno I, Fascicoli X-XII, ottobre-dicembre 1912, p. 404.
- (28) Da notare che questo pensiero di *Pandaemonium* va collocato fra il settembre 1910 e il gennaio 1911. Quindi è anteriore al brano di *Lirica* di quasi due anni.
- (29) Probabilmente, questo pensiero è dell'ottobre 1911, dato che il par. 1014 riporta questa data, mentre il primo pensiero che porta la data del novembre 1911 è il par. 1021.
- (30) In « *Nuovi Studi Spirituali* », in « *Lirica* », Anno I, Fascicoli X-XII, ottobre-dicembre 1912, pp. 408-414.

tratti, pedagogici, una specie di ricostruzione sommessamente profetica dove le forze, il valore del modello sono dati da quella dimensione silenziosa e metafisica, tuttavia sempre presente che si trova appunto *dietro il paesaggio*, questo medesimo di Pieve di Soligo e, segnatamente, in quello ogni altro.

Incredibile a dirsi, proprio la risposta all'interrogativo è il messaggio più importante che è ritorno, in quel flusso e riflusso, nel rimescolarsi della trilogia, non solo, ma di tutta la poesia zanzottiana, alle origini. Perciò in conclusione l'atteggiamento del poeta dinnanzi al suo creare è di una presa di coscienza della crisi dell'uomo contemporaneo in una prospettiva globale. Nino resta l'eroe positivo che si oppone ad una realtà di catastrofe e rappresenta il poeta che ancora spera nel recupero della natura riequilibrante.

MARIA GRAZIA LENISA

GIUSEPPE BRINCAT

LA LINGUISTICA PRESTRUTTURALE

Biblioteca Linguistica n. 17, 264 pp. Zanichelli, Bologna, 1986.

One of the main aims behind the series *Biblioteca Linguistica*, edited by Manlio Cortelazzo and published by Zanichelli of Bologna, is the production of valid monographs - on specific linguistic topics - which can easily be read and fully appreciated not only by experts in the field of linguistic sciences but also by a non specialized reading public. The latest addition to the series, *La Linguistica Prestrutturale* by Giuseppe Brincat, certainly lives up to the editor's expectations since it provides the reader with a wealth of information through a very limited use of specialistic terminology.

Linguistics, i.e. the study of languages from a purely scientific point of view, is relatively a very recent addition to the various branches of investigation into the workings of the human mind. In fact, the study of language as an entity of its own (therefore freed from any other ties, be they philosophical, philological, or what not) can be traced back to the early 19th century; basically to the works of Franz Bopp and Rasmus Rask.

This, however, does not necessarily mean that the history of linguistics must be limited to a period of less than two centuries! Brincat shares the opinion of other scholars who believe that the history of linguistics begins with the birth of language. The author's all embracing approach to the topic constitutes a most welcome feature of the book: it is only through a close look at the work of scholars of the remote and nearer past that one can understand the various phases of development and transition which have led to the contemporary «idea» of linguistics.

In their paper, *Historiography of Linguistics and Rome's scholarship* (1971), L. Romeo and E. Tiberio break up linguistics into four distinct subdivisions: (a) *prelinguistics* (when language was already in existence, but no traces remain today); (b) *protolinguistics* (the languages made up of symbols such as, for example, hieroglyphics); (c) *paleolinguistics* (the period that goes from Plato to Rask and Bopp); (d) *Modern linguistics* (from the 19th century onwards). Brincat devotes a whole chapter to the prehistory and protohistory of linguistics and nearly a hundred pages to the paleolithic period of linguistics. The result is an admirable and detailed account of the speculations on language of writers, thinkers and philosophers ranging from the Greek to the Roman era, from the Middle Ages to the Renaissance.

Brincat's bold attempt at an interdisciplinary approach to linguistics, through the contemporaneous study of rhetoric and the history of language too, certainly proves to be successful. This, together with the prominence given by the author to the linguistic writings of Italian scholars like M. Cesarotti, C. Cattaneo, G. Leopardi and A. Manzoni (hitherto little known to the international fora), makes of *La Linguistica Prestrutturale* a valuable contribution to the understanding of the modern trends in linguistics.

ARNOLD CASSOLA